

CENTRE RÉGIONAL DE PUBLICATION DE PARIS
GROUPE DE RECHERCHE DE PHILOSOPHIE DE L'ART
ET DE LA CRÉATION

Recherches poïétiques

LA PRÉSENTATION

*sous la direction de
René Passeron*

EXTRAIT

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE



LE « CHEF-D'ŒUVRE INCONNU » ET LA PRÉSENTATION DU PICTURAL

VICTOR I. STOICHITA

Il y a, dans la scénographie du *Chef-d'œuvre inconnu*, une nette opposition d'espaces. Les moments-cléf de l'histoire se déroulent tous, dans ce que Balzac désigne sous le nom de « salle haute ».

Il y a plusieurs de ces « salles hautes », précisément trois correspondant aux trois personnages principaux du conte. La première est celle de l'atelier de Porbus, où le jeune Poussin entre, après la lente montée d'un long escalier, grâce à la rencontre fortuite avec le vieux Frenhofer.

Par la forme-cadre de la porte on franchit le seuil d'une image. L'atelier même est une peinture. Dans la version initiale du conte, Balzac glosait sur ce thème :

« Ce serait chose assez importante, un détail artistement historique, que de dépeindre l'atelier de maître Porbus ; mais l'histoire nous prend tellement à la gorge et les descriptions sont si cruellement difficiles à bien faire, sans compter l'ennui des lecteurs qui ont la prétention d'y suppléer que, vous perdrez, ma foi, ce morceau par moi peint à l'huile, et peint sur place, où les jours, les teintes, la poussière, les accessoires, les figures possédaient un certain mérite... » (p. 206)¹.

Toute cette digression est éliminée dans la version définitive, pour faire place au tableau proprement dit :

« Un vitrage ouvert dans la voûte éclairait l'atelier de maître Porbus. Concentré sur une toile accrochée au chevalet, et qui n'était pas encore touchée que de trois ou quatre traits blancs, le jour n'atteignait pas jusqu'aux noires profondeurs des angles de cette vaste pièce ; mais quelques reflets égarés allumaient dans cette ombre rousse une paillette argentée au ventre d'une cuirasse de reître suspendue à la muraille, rayaient d'un brusque sillon de lumière la corniche sculptée et cirée d'un antique dressoir chargé de vaisselles curieuses, ou piquaient de points éclatants la trame grenue de quelques vieux rideaux de brocart d'or aux grands plis cassés, jetés là comme modèles. Des écorchés de plâtre, des fragments et des torses de déesses antiques, amoureuxment polis par les baisers des siècles, jonchaient les tablettes et les consoles.

D'innombrables ébauches, des études aux trois crayons, à la sanguine ou à la plume, couvraient les murs jusqu'au plafond. Des boîtes à couleurs, des bouteilles d'huile et d'essence, des escabeaux renversés ne laissaient qu'un étroit chemin pour arriver sous l'auréole que projetait la haute verrière dont les rayons tombaient à plein sur la pâle figure de Porbus et sur le crâne d'ivoire de l'homme singulier. L'attention du jeune homme fut bientôt exclusivement acquise à un tableau qui, par ce temps de trouble et de révolutions, était déjà devenu célèbre, et que visitaient quelques-uns de ces entêtés auxquels on doit la conservation du feu sacré pendant les jours mauvais. Cette belle page représentait une Marie Égyptienne se disposant à payer le passage du bateau. » (pp. 206-207).

« La salle haute » de Porbus comprend tous les accessoires de l'atelier traditionnel. Il s'agit en effet d'un espace où on pratique l'art en tant que discipline institutionnalisée. Et pas seulement institutionnalisée, mais aussi « sacralisée », d'où l'importance symbolique du « vitrage ouvert dans la voûte », de « l'auréole que projetait la haute verrière » autour de Porbus et du vieillard, tandis que Poussin, désigné par l'auteur tout au long de ce premier acte du drame comme « le néophyte », reste, pour le moment, au dehors du centre lumineux et « numineux » de l'atelier.

Mais l'atelier-image n'est pas seulement centré sur la figure du peintre (ou des peintres) mais aussi sur celle de l'œuvre. L'atelier est l'espace qui englobe dans le même noyau lumineux le peintre et son œuvre.

L'œuvre, dans cette première « salle haute » de l'histoire apparaît dans une double hypostase :

1. « ... une toile accrochée au chevalet, et qui n'était pas encore touchée que de trois ou quatre traits blancs. »
et
2. « ... le tableau qui (...) était déjà devenu célèbre ; chef-d'œuvre destiné à Marie de Médicis ; belle page représentant une Marie Égyptienne se disposant à payer le passage du bateau. »

Il serait peut-être superflu d'insister sur l'importance — bien évidente — du binôme *toile à peine touchée/chef-d'œuvre*, mais il n'est pas tout à fait inutile de s'arrêter un instant sur le deuxième terme, d'autant plus qu'il formera l'objet du débat critique auquel participeront Poussin, Frenhofer et Porbus.

Le chef-d'œuvre de Porbus est un chef-d'œuvre-marchandise : on peut le vendre, on peut l'acheter (« destiné à Marie de Médicis, il fut vendu par elle aux jours de sa misère »). L'iconographie du tableau a un rôle précis dans le conte de Balzac : Marie Égyptienne² était une courtisane d'Alexandrie qui, après avoir mené pendant dix-sept ans une vie de débauche, fut touchée par la grâce et se repentit. Elle s'embarque un jour à Alexandrie pour se rendre à Jérusalem : elle paya le passage avec son corps. C'est justement ce troc qui est représenté dans le tableau de Porbus.

On introduit de cette façon le thème de la prostitution sacrée, prémonition du conflit même de l'histoire : tout comme Marie l'Égyptienne a vendu son corps pour

arriver à la ville sainte, Poussin vendra Gillette pour avoir accès au sacré du « chef-d'œuvre inconnu ».

Une seconde liaison symbolique s'établit entre Marie l'Égyptienne et la première propriétaire du tableau : Marie de Médicis. En vendant le tableau, Marie de Médicis consent à un troc profanateur.

Dans la première version du conte, la profanation du chef-d'œuvre ne regardait pas seulement son contenu iconographique, mais aussi sa substance formelle :

« ... un capitaine d'artillerie la sauva d'une destruction imminente, en la mettant dans son porte-manteau... Ses soldats avaient déjà fait des moustaches à la sainte protectrice des filles repenties... » (p. 207).

Cette intervention brutale dans l'œuvre — qui ne peut pas ne pas rappeler l'attitude de l'avant-garde envers l'art traditionnel — trouve son pendant dans l'intervention du vieux Frenhofer qui, palette à la main, démontrera la possibilité d'une critique picturale *in actu*, visant l'ambiguë catégorie du *fini* de l'œuvre. De cette manière, l'espace de l'atelier ne sera pas seulement espace de création, espace de l'œuvre *in fieri*, mais aussi espace originaire du débat critique.

Le débat critique va se poursuivre dans les rues de Paris et dans l'habitation de Frenhofer. Mais, pendant tout ce premier acte du drame, la « salle haute » frenhoferienne reste une simple promesse. Le vieillard n'ouvre à ses hôtes que la « salle basse » de son logis. On pourrait dire encore plus. Le chemin vers la « salle haute » du vieillard — salle qui abrite le « chef-d'œuvre inconnu » — sera d'une difficulté extrême et formera, en fin de compte, l'*iter* même de l'histoire.

Tandis que Porbus pratique l'art vu comme activité traditionnelle, productrice d'objets exposables, troquables, vendables, Frenhofer propose un « art autre » : « ma peinture n'est pas une peinture » (p. 229), dira-t-il. Et peu avant : « montrer mon œuvre ? ... Non, non, je dois la perfectionner encore. » (p. 216).

En reprenant une distinction déjà faite par René Passeron³, on pourra dire que Porbus incarne le type du « peintre à clientèle », tandis que Frenhofer incarne celui du « peintre chercheur ».

La « salle haute » de ce dernier aura le seuil encore mieux surveillé que celle de Porbus, tel celle des laboratoires des chercheurs de la pierre philosophale : « Allons à son atelier ! » (p. 222), s'exclamera le jeune Poussin, répondant à la tentation de contempler le « chef-d'œuvre inconnu ». « Le vieux reître a su en défendre l'entrée » — répondra Porbus. « Ses trésors sont trop bien gardés pour que nous puissions y arriver. Je n'ai pas attendu votre avis et votre fantaisie pour tenter l'assaut du mystère.

— Il y a donc un mystère ?

— Oui, répondit Porbus. Le vieux Frenhofer est le seul élève que Mabuse ait voulu faire. Devenu son ami, son sauveur, son père, Frenhofer a sacrifié la plus grande partie de ses trésors à satisfaire les passions de Mabuse, en échange, Mabuse lui a légué le secret du relief, le pouvoir de donner aux figures cette vie extraordinaire,

cette fleur de nature, notre désespoir éternel, mais dont il possédait si bien le faire...

— Nous y pénétrons ! s'écria Poussin. » (pp. 222-223).

Mais il faudra attendre le dénouement de l'histoire pour franchir le seuil de l'atelier de Frenhofer.

La seconde «salle haute» de la narration sera le grenier de Poussin.

Il ne s'agit pas, cette fois-ci, d'un vrai atelier, mais d'un espace voué tant à la création qu'à la vie. Dans un certain sens, la «salle haute» poussinienne est un pendant de l'espace frenhoferien qui renferme le secret de «l'art-vie» :

«Montant avec une inquiète promptitude son misérable escalier, il parvint à une chambre haute, située sous une toiture en colombage, naïve et légère converture des maisons du vieux Paris. Près de l'unique et sombre fenêtre de cette chambre, il vit une jeune fille qui, au bruit de la porte, se dressa soudain par un mouvement d'amour (...) Les murs étaient couverts de simples papiers chargés d'esquisses au crayon. Il ne possédait pas quatre toiles propres. Les couleurs avaient alors un haut prix et le pauvre gentilhomme voyait sa palette à peu près nue.» (p. 224).

Le centre de l'espace poussinien est la jeune fille, comme celui de l'espace porbusien en était la toile. La fenêtre de Poussin n'est pas une source de lumière comme le vitrage de Porbus. Elle forme un fond sombre, menaçant. C'est ce que nous aimerions appeler *la menace du cadre*. *Gillette-près-de-la-fenêtre* est la vie menacée par le cadre d'un tableau potentiel. Encore un pas et la jeune fille deviendra... un tableau. A la suite du troc qui interviendra entre Poussin et Frenhofer «le chef-d'œuvre inconnu» sera, d'une certaine manière, «Gillette encadrée». Gillette «près de la sombre fenêtre» est un tableau en herbe, pendant de la toile de l'atelier de Porbus — «pas encore touchée que de trois ou quatre traits blancs» —. Mais si la toile de Porbus était une œuvre *in fieri*, *Gillette-près-de-la-fenêtre* aurait un caractère encore plus ambigu. Le destin de Gillette est celui de servir le système art-vie. Ce destin la pousse vers le vieux Frenhofer qui apparaît, lui-même, dès sa première entrée en scène comme «un Rembrandt marchant silencieusement et sans cadre dans la noire atmosphère...» (p. 206)⁴.

Nous en venons maintenant à la troisième «salle haute» de notre histoire : l'atelier de Frenhofer. Qu'il s'agit d'une «salle haute», opposée à la «salle basse» où le vieillard reçoit, durant le premier acte, ses hôtes, nous le savons d'avance, grâce à une confession qui échappe au vieux peintre :

«— Hélas ! s'écria le vieillard, j'ai cru pendant un moment que mon œuvre était accomplie ; mais je me suis, certes, trompé dans quelques détails, et je ne serai tranquille qu'après avoir éclairci mes doutes. Je me décide à voyager et vais aller en Turquie, en Grèce, en Asie pour y chercher un modèle et comparer mon tableau à diverses natures. Peut-être ai-je, là-haut, reprit-il en laissant échapper un sourire de contentement, la nature elle-même... (p. 228).

Et plus tard :

« — Eh ! bien, l'œuvre que je tiens là-haut sous mes verrous est une exception dans notre art. Ce n'est pas une toile, c'est une femme. » (p. 230).

Mais même sans ces confessions on aurait pu deviner, déduire que l'atelier frenhoferien est une « chambre haute ». L'intuition de Gillette l'y mène. Sa présentation devant Franhofer suit un itinéraire ascensionnel :

— « ... elle baissait les yeux, ses mains étaient pendantes... » (p. 232).

— « elle leva les yeux... » (p. 233).

— « ... elle leva la tête avec fierté... » (p. 233).

Cet itinéraire culmine dans un cri-décision :

— « Montons ! » (p. 233).

Fait étrange, si l'on considère que Gillette ne pouvait pas savoir que l'atelier de Frenhofer se trouvait « en haut » et que, par conséquent, on devait y « monter ». Le savoir de Gillette est un savoir inconscient : « on monte » sur l'autel, « on monte » sur l'échafaud.

Une fois Gillette dans la « salle haute », Poussin devra attendre encore devant la porte :

« Porbus et Poussin restèrent à la porte de l'atelier se regardant l'un l'autre en silence. Si d'abord le peintre de la Marie Égyptienne se permit quelques exclamations :

— Ah ! elle se déshabille, il lui dit de se mettre au jour ! Il la compare !

Bientôt il se tut à l'aspect du Poussin dont le visage était profondément triste. » (p. 234).

C'est la dernière porte à franchir dans ce conte : conte de portes, seuils, escaliers, ponts. Conte d'initiation. A la fin de l'histoire Poussin ne sera plus « un néophyte ». Pour Porbus (« le peintre de Marie l'Égyptienne ») le rectangle opaque de la porte de Frenhofer se transforme en tableau. Il visualise la scène du sacrifice, attitude qui renvoie au sujet du tableau décrit au commencement de l'histoire.

Ce serait le moment de se poser une question importante : à quoi bon le sacrifice de Gillette ?

Il semble évident que la jeune fille ne sacrifie pas son corps sur l'autel du « chef-d'œuvre » de Frenhofer, mais à la promesse de l'œuvre à venir de son amant. Gillette, semblable en cela aux victimes des anciens rituels de construction⁵, va être « emmurée » dans l'œuvre. Mais cette œuvre, tombeau de l'amour de Gillette, n'est pas la toile du vieillard, mais l'œuvre potentielle de Poussin : sa palette. « Entrons — avait dit Gillette, une fois arrivée chez Frenhofer — ce serait vivre encore que d'être toujours comme un souvenir dans ta palette. » (p. 232).

Une fois la porte ouverte, Porbus et Poussin « en proie à une vive curiosité (...) coururent au milieu d'un vaste atelier couvert de poussière, où tout était en désordre, où ils virent ça et là des tableaux accrochés aux murs. » (p. 234).

Aucun d'eux ne se soucie du sort de Gillette. Pour Poussin même, Gillette n'existe plus que dans sa palette.

« Ils s'arrêtèrent tout d'abord devant une figure de femme de grandeur naturelle, demie-nue, et pour laquelle ils furent saisis d'admiration.

— Oh ! ne vous occupez pas de cela, dit Frenhofer, c'est une toile que j'ai barbouillée pour étudier une pose, ce tableau ne vaut rien. Voilà mes erreurs, reprit-il en leur montrant de ravissantes compositions suspendues aux murs, autour d'eux.

A ces mots, Porbus et Poussin, stupéfaits de ce dédain pour de telles œuvres, cherchèrent le portrait annoncé, sans réussir à l'apercevoir (...)

— Le vieux lansquenet se joue de nous, dit Poussin...

Je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture (...)

En s'approchant, ils aperçurent dans un coin de la toile le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme, mais un pied délicieux, un pied vivant ! Ils restèrent prétrifiés d'admiration devant ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction. Ce pied apparaissait là comme un torse de quelque Vénus en marbre de Paros qui surgirait parmi les décombres d'une ville incendiée.

— Il y a une femme là dessous, s'écria Porbus en faisant remarquer les diverses superpositions de couleurs dont le vieux peintre avait successivement chargé toutes les parties de cette figure en voulant la perfectionner. » (pp. 234-237).

Il peut sembler abusif de s'arrêter sur cette scène, à juste titre célèbre et maintes fois commentée. On pourra cependant faire un pas en avant dans la compréhension du conte balzacien en prenant en considération les différences existant entre ses deux versions, celle de 1831 et celle de 1837. Dans cette dernière, la phrase-clef « Je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture » (p. 236) remplace ce qui dans la version de 1831 sonnait ainsi : « Je ne vois là que des couleurs amassées comme sur une palette. » (p. 236).

Ce « remords » de Balzac ne peut être que significatif. Dans la première version, le « chef-d'œuvre inconnu » refait le chaos primordial, la *prima materia* de l'œuvre. En voulant « répéter la nature » le vieux peintre, par une faute implacable, reproduit, à une échelle agrandie sa propre palette. Frenhofer obtient ce qu'il avait nommé, à plusieurs reprises dans ses discours critiques, « la concordance entre cause et effet » (pp. 210-211), à seule différence qu'il s'agit là d'une concordance qui ne regarde pas la *causa formalis*, mais la *causa materialis*. La palette est, en effet, la cause matérielle qui remplace la cause formelle. D'où l'inévitable « barbouillage ».

La modification apportée par Balzac dans la seconde édition éloigne la possibilité de confusion entre sacrifice au nom de la palette de Poussin et « emmurement » dans la macro-palette de Frenhofer, et éclaire les données réelles de l'expérience frenhoferienne, en ouvrant la voie à la dialectique construction/destruction.

Mais ce n'est pas Gillette qui est « emmurée » dans cette « muraille de peinture ». Le pied « délicieux », le pied « vivant » n'appartient pas à l'amante de Poussin, mais à la *Belle-Noiseuse* elle-même. « La muraille » n'est autre chose qu'une construction « linguistique » exclusive qui implique la destruction de la forme :

« Quelques-unes de ces ombres m'ont coûté bien des travaux. Tenez, il y a là sur la joue, au-dessous des yeux, une légère pénombre qui, si vous l'observez dans la nature, vous paraîtra presque intraduisible. Eh bien, croyez-vous qu'elle ne m'ait pas coûté des peines inouïes à reproduire ? Mais aussi, mon cher Porbus, regarde attentivement mon travail, et tu comprendras mieux ce que je te disais sur la manière de traiter le modelé et les contours. Regarde la lumière du sein et vois comme, par une suite de touches et de rahauts fortement empâtés, je suis parvenu à accrocher la véritable lumière et à la combiner avec la blancheur luisante des tons éclairés ; et comme par un travail contraire, en effaçant les saillies et le grain de la pâte, j'ai pu, à force de caresser le contour de ma figure, noyé dans la demi-teinte, ôter jusqu'à l'idée de dessin et de moyens artificiels et lui donner l'aspect et la rondeur de la nature. Approchez, vous verrez mieux ce travail. De loin il disparaît. Tenez ? là, il est, je crois, très remarquable.

Et du bout de sa brosse, il désignait aux deux peintres un pâtre de couleur claire. » (pp. 237-238).

On comprendra, après une lecture attentive que « le mur » est celui du langage artistique : ombres, pénombres, modelé, contours, touches rehauts, tons, demi-teintes, dessins.

Le langage artistique « emmure » « les yeux », « la joue », « le sein »...

La « salle haute » de Frenhofer semble renfermer dans son symbolisme, un vieux fourneau alchimique, un *athanor*, qui, en explosant, fait déborder la *massa confusa*. « Le pâtre de couleur claire » dont parle Balzac est le chaos indéterminé des signifiants. En voulant porter le référent sur la toile, Frenhofer n'a pas pu faire autrement qu'« empâter » le langage artistique.

Mais quelles sont les raisons ultimes de cet échec ? Pour répondre à cette question il faudra faire quelques pas en arrière.

Revenons donc, pour un instant, dans la « salle haute » de Porbus.

Dès son entrée en scène, Frenhofer a une physionomie ambiguë :

« A la bizarrerie de son costume, à la magnificence de son rabat de dentelle, le jeune homme devina dans ce personnage ou le protecteur ou l'ami du peintre. Il se recula sur le palier pour lui faire place et l'examina curieusement, espérant trouver en lui la bonne nature d'un artiste ou le caractère serviable des gens qui aiment les arts, mais il aperçut quelque chose de diabolique dans cette figure, et surtout ce je ne sais quoi qui affriande les artistes. » (p. 205).

La « daïmônie » du vieillard semble trouver ses origines dans ses errements entre « la bonne nature d'artiste » et « le caractère serviable des gens qui aiment les

arts». Il s'agit d'une incertitude typologique entre «pôle créateur» et «pôle récepteur», entre créateur et commanditaire. Bientôt la balance semble incliner en faveur du second terme : le vieillard veut acheter la Marie Égyptienne de Porbus. Par conséquent il ne peut pas être un «artiste» au sens traditionnel du terme. «L'artiste» (dans ce cas Porbus) n'achète pas l'œuvre : il la vend.

La «peinture» de Frenhofer sera une peinture sans client. Le vieillard sera également son propre commanditaire. C'est un des faits qui isolent Frenhofer de la tradition artistique, de ce qu'il appelle «la peinture de cour» (p. 229). «Il a eu le malheur de naître riche» dit Porbus (p. 223). Sa peinture, par conséquent, «n'est pas une peinture» (p. 229). En coupant le fil qui lie artiste, œuvre et commanditaire (ou public), il apporte un profond changement au concept traditionnel d'«art». L'exclusion du commanditaire implique l'exclusion de tout «récepteur», de tout «contempleteur». Il s'agit d'un «art autre» qui n'est pas fait pour le regard. Le «chef-d'œuvre inconnu» doit rester... inconnu.

L'œuvre implose en soi-même.

Mais les rôles vont se préciser encore. Frenhofer se montrera disposé à acheter aussi l'esquisse que Poussin fera d'après le tableau de Porbus :

« — A l'œuvre, lui dit Porbus, en lui présentant un crayon rouge et une feuille de papier.

L'inconnu copia lestement la Marie au trait.

— Oh ! oh ! s'écria le vieillard. Votre nom ?

Le jeune homme écrivit au bas : Nicolas Poussin (...) (p. 213).

« — Voici un petit bonhomme, ajouta-t-il en frappant sur l'épaule de Nicolas Poussin, qui a de la facilité. Apercevant alors la piètre casaque du Normand, il tira de sa ceinture une bourse de peau, y fouilla, prit deux pièces d'or, et le lui montrant :

— J'achète ton dessin, dit-il.

— Prends, dit Porbus à Poussin en le voyant tressaillir et rougir de honte, car ce jeune adepte avait la fierté du pauvre. Prends donc !... » (p. 216).

Le dessin de Poussin soulève plusieurs problèmes. L'esquisse est une manifestation intermédiaire de l'œuvre. Elle combine trois expériences-limites avec la «toile à peine touchée» de Porbus et avec le «barbouillage» de Frenhofer. En utilisant une terminologie hermétique (comme on la trouve dans les textes mêmes de Balzac) on pourra dire que l'esquisse de Poussin est une «œuvre au rouge», l'ébauche de Porbus est une «œuvre au blanc», tandis que le «barbouillage» de Frenhofer — réduit aux cendres, au dénouement du drame — est une «œuvre au noir».

Ce symbolisme de couleurs est discrètement présent tout au long de l'histoire. Porbus a «une pâle figure» (p. 207) et «un aspect valétudinaire» (p. 206) ; Frenhofer est enveloppé d'«un pourpoint noir» (p. 205), il marche entouré d'une «noire atmosphère» (p. 206), Porbus le trouvera assis dans «une vaste chaise garnie de cuir noir» (p. 228), il coiffera «un bonnet de velours noir» (p. 211) ; tandis que Poussin

aura comme couleur dominante, presque tout au long de l'histoire, le rouge de la pudeur, de la honte ou bien de l'enthousiasme (pp. 213, 216, etc.).

Le dessin à crayon rouge de Poussin entre dans un jeu symbolique non seulement avec la blanche ébauche de Porbus, mais aussi avec le « barbouillage » de Frenhofer. Il s'agit de deux manières de comprendre la « copie » : copie fidèle de l'œuvre (copie de l'« art ») – Poussin –, et copie fidèle de la « nature » – Frenhofer.

Ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans les détails du symbolisme hermétique que Balzac aura probablement tiré des lectures, qui lui étaient si chères, des anciens philosophes de la nature, tel Paracelse, Mesmer, Swedenborg ; ce n'est pas non plus le moment d'insister sur le symbolisme des noms pour lequel – on le sait – Balzac avait une vraie passion.

Nous nous contenterons donc de quelques observations, passibles d'ultérieurs approfondissements.

Le crayon rouge avec lequel dessine Poussin s'appelle *sanguine*. Dans un ordre symbolique, le « néophyte » dessine « avec du sang ». Le vieillard semble vivement intéressé à cette « œuvre au rouge ». Son auteur doit avoir « un nom ». Ce nom est – déjà – une « signature ». Une signature tracée d'un crayon rouge. *Signer* c'est – pour Poussin – *saigner*.

Vendre la « sanguine » pour deux écus d'or est un prélude au troc dont l'objet sera Gillette.

Quel est l'objet de la recherche de Frenhofer ? Relisons la critique qu'il fait à la Marie-Égyptienne de Porbus :

« – Non, mon ami, le sang ne court pas sous cette peau d'ivoire, l'existence ne gonfle pas de sa rosée de pourpre les veines et les fibrilles qui s'entrelacent en réseaux sous la transparence ambrée des tempes et de la poitrine. Cette place palpite, mais cette autre est immobile, la vie et la mort luttent dans chaque détail : ici c'est une femme, là une statue, plus loin un cadavre. » (p. 209).

Et plus loin :

« Vous faites à vos femmes de belles robes de chair, de belles draperies de cheveux, mais où est le sang qui engendre le calme ou la passion et qui cause des effets particuliers ? » (pp. 211-212).

Que Frenhofer soit un chercheur et un acheteur de « sang », on peut le voir aussi dans le portrait de Gillette, telle qu'elle se reflète dans les yeux de Frenhofer au moment du troc :

« Frenhofer tressaillit. Gillette était là dans l'attitude naïve et simple d'une jeune Géorgienne innocente et peureuse, ravie et présentée par des brigands à quelque marchand d'esclaves. Une pudique rougeur colorait son visage, elle baissait les yeux, ses mains étaient pendantes à ses côtés, ses forces semblaient l'abandonner... » (p. 232).

Mais il est peut-être temps de s'arrêter sur ce chemin qui nous porterait plutôt vers une intégration du conte balzacien dans le romantisme noir, que vers une lecture esthétique, dans les limites de laquelle nous voudrions rester pour le moment.

Ce qui nous semble pourtant important, à la fin de notre analyse, est que, dès la scène de l'atelier de Porbus, les rôles joués par chaque personnage au long du drame qui va suivre commencent à se préciser.

Entre Frenhofer, Porbus et Poussin s'établit la relation d'un trinôme classique. Frenhofer achète ; Poussin vend ; Porbus entre déjà dans la peau de « l'intermédiaire » qu'il ne quittera plus, tout au long de l'histoire.

Ce trinôme a plusieurs niveaux de significations. Frenhofer-Porbus-Poussin sont — respectivement — le vieillard, l'homme de quarante ans, le jeune homme. Dans l'ordre du symbolisme chromatique ils sont signés par le noir, le blanc, le rouge ; tandis qu'au niveau de la théorie des tempéraments, ils incarnent « le mélancolique »⁶, « le flegmatique » et « le sanguin ».

Mais il y a un dernier niveau du trinôme qui peut être éclairci à l'aide de la théorie du signe. La terminologie — cette fois-ci — ne sera plus celle de Balzac, mais celle de l'interprète.

Continuons maintenant la lecture de la critique que Frenhofer fait du tableau de Porbus et, par amplification, de toute la peinture traditionnelle :

« Parce que vous avez fait quelque chose qui ressemble plus à une femme qu'à une maison, vous pensez avoir touché le but, et tout fier de n'être plus obligés d'écrire à côté de vos figures *currus venustus* ou *pulcher homo*, comme les premiers peintres, vous vous imaginez être des artistes merveilleux ! Ha ! ha ! vous n'y êtes pas encore, mes braves compagnons, il vous faudra user bien des crayons, couvrir bien des toiles avant d'arriver. Assurément, une femme porte sa tête de cette manière, elle tient sa jupe ainsi, ses yeux s'alanguissent et se fondent avec cet air de douceur sur les joues ! C'est cela et ce n'est pas cela ! » (p. 222).

Le discours de Frenhofer reflète le postulat d'un « art autre » qui se proclame, fait évident, comme art du référent, opposé au traditionnel art du signifiant. « Tes contours sont faux » (p. 210) dira-t-il plus tard. « Le dessin n'existe pas » (p. 222), les tons sont bons à jeter par la fenêtre : ils sont d'une crudité et d'une fausseté révoltante ! » (p. 214).

Le signifiant — dira-t-on aujourd'hui — est une convention. « Comment peindre avec cela ? » (p. 214) va s'exclamer à un certain moment Frenhofer, en mettant en question toute l'histoire de la peinture. Pour le vieillard l'art doit exalter la vérité du « palpitant », du « frémissant » : c'est-à-dire du référent.

Mais il s'agit d'une tentation qui mène bien au-delà de la simple entreprise naturaliste, déjà codifiée par l'histoire de l'art depuis l'Antiquité, dès lors que — si l'on en croit Plin⁷ — Zeuxis aurait peint si bien une grappe de raisin « que les oiseaux venaient la picorer ».

La recherche du référent constitue elle-même la «signature» du vieillard. Comment expliquer autrement la scène bizarre qui fait suite au travail de correction que Frenhofer porte au tableau de Porbus ?

«Enfin ce démon s'arrêta, et se tournant vers Porbus et Poussin muets d'admiration, il leur dit :

— Cela ne vaut pas encore ma Belle-Noiseuse, cependant on pourrait mettre son nom au bas d'une pareille œuvre. Oui, je la signerai, ajouta-t-il, en se levant pour prendre un miroir dans lequel il la regarda.» (p. 215).

Et la scène finit ici.

Peindre, pour le vieillard, c'est donner libre voie à une métaphysique de l'image : «peindre» un objet c'est «avoir» l'objet. Sa signature ne regarde pas le *fecit* — comme celle de Poussin, mais le *habeo*.

La *signatura* — concept fondamental de l'ancienne philosophie de la nature — est le regard dans le *speculum*, c'est la *spéculation*.

Pour Poussin *signer* c'est *saigner*.

Pour Frenhofer *signer* c'est *spéculer*.

«La peinture» peut être une écriture sacralisée par le sang.

«L'art autre» est la profondeur du *speculum* vue comme *signatura*.

Et lisons maintenant l'intervention de Poussin dans la dispute autour de Sainte Marie l'Égyptienne :

« — Mais cette sainte est sublime, bonhomme, s'écria d'une voix forte le jeune homme en sortant d'une rêverie profonde. Ces deux figures, celle de la sainte et celle du batelier, ont une finesse d'intention ignorée des peintres italiens, je ne sais pas un seul qui eût inventé l'indécision du batelier.» (p. 213).

«La finesse d'intention» louée par Poussin est, probablement, un lapsus de Balzac, immédiatement corrigé («je ne sais pas un seul qui eût *inventé* l'indécision du batelier»).

Poussin est le défenseur de l'*invention*, partie importante dans l'ancienne théorie de l'art (*inventio*, *invenzione*) qui concerne le sujet, le motif pictural, le représenté. C'est-à-dire le *signifié*.

Pour «le jeune homme» la peinture de Porbus, avant d'être un succès du signifiant, de la «disposition» (*dispositio*, *disposizione*) est un succès de l'*invention*, du signifié.

Porbus-Poussin-Frenhofer, semblent ainsi illustrer, chacun à son tour, l'absolutisation d'une des parties du signe : signifiant-signifié-référent.

*

*

*

Il y a, dans la première version du « *Chef-d'œuvre inconnu* », une phrase, dont l'élimination dans l'édition définitive ne peut être que significative :

« ... les arts sont si malades qu'on y aurait crime à faire encore des tableaux en littérature. » (p. 206).

Cette phrase va au-delà de la simple rhétorique balzacienne. Elle introduit et puis (dans la seconde édition) efface, une obsession.

Quel est le temps de la dégénérescence des arts : celui de l'Histoire ou bien celui de l'Écriture ? Il n'y a pas de doute qu'il s'agit d'un temps interchangeable. Frenhofer est le héros de l'Écriture plongé, par la volonté de celui qui écrit, dans l'Histoire. La synthèse entre Écriture et Histoire arrache le problème de la maladie des arts à une temporalisation précise. Ni « la fin de l'année 1612 (année du déroulement de l'histoire), ni l'année 1831 (durant laquelle elle a été écrite) ne pourrait donner, pleinement la clef de la maladie. Celle-ci se trouve à la fois dans le dépassement de toute Histoire (mythe de Pygmalion), dans l'Histoire même (qu'est-ce que — dans le « Livre » de Vasari — la *Mona Lisa* de Léonard, sinon un « chef-d'œuvre (presque) inconnu » ?) et dans l'Histoire vue comme page blanche à remplir (voir la naissance de l'art abstrait).

Le conte balzacien est la mise en écriture de la maladie de tout temps de l'art.

Le personnage le plus significatif, en ce sens, est le personnage le plus effacé du conte, le personnage uni-dimensionnel : Porbus.

Porbus est l'incarnation des « jours mauvais » (p. 207), du « malheur du temps ». (pp. 2-15). Il représente le *statu quo* artistique du temps de l'Écriture.

Si le vieux Frenhofer est « bizarre », « singulier », « fou » ; si Poussin est « enthousiaste » ou « naïf », Porbus est, dès son entrée en scène, « malade ». La phrase qui met pleinement en lumière sa « pâle figure » est la suivante :

« Ah ! si je n'étais pas toujours souffrant, et si vous vouliez me laisser voir votre *Belle-Noiseuse*, je pourrais faire quelque peinture haute, large et profonde... » (pp. 217-218).

Ce sera donc Porbus (« l'intermédiaire ») celui qui mettra en marche le mécanisme du drame, dans l'espoir de pouvoir s'abreuver à la « frénésie » frenhoferienne et à l'« enthousiasme » poussinien, vus comme possibles palliatifs de sa maladie, en réalité incurable.

Mais quel est donc le nom de la maladie porbusienne ? A cette question on pourrait maintenant répondre qu'il s'agit de la « maladie du signifiant », maladie historique de presque toute la tradition culturelle de l'Occident.

Il semble évident que les trois personnages du *Chef-d'œuvre inconnu* illustrent trois hypostases d'une déroute du signe, déroute qui porte le nom d'« art ». Ni le signifiant, ni le signifié, ni le référent n'existent pour eux-mêmes. L'unique réalité reste celle du *signe*.

Il y a un seul moment où cette réalité se fait place dans le récit. C'est le moment où les trois «Pouvoirs» (Porbus, Poussin, Phrenhopher⁸ ; le Signifiant, le Signifié, le Référent) se préparent à descendre, ensemble, dans les rues de Paris. La conscience d'une unité enfin récupérée fait échapper un cri : « Nous sommes de force ! » (p. 216).

Mais ce n'est pas l'histoire de la force du signe que Balzac veut raconter, mais celle de sa maladie.

Frenhofer veut «isoler» le référent tout comme Balthasar Claës, le héros de *La Recherche de l'Absolu* voulait «isoler l'azote».

Le référent c'est ce qu'il y a de «palpitant» de «frémissant» dans l'œuvre d'art. L'isoler, l'exalter est une opération qui peut avoir lieu seulement sur le vif de l'image-signe. «La folie» de Frenhofer consiste dans cette tentative de coupure au sein du signe. Sa démarche regarde, en premier chef, le code artistique ; c'est une démarche méta-linguistique. Qu'il parle ou bien qu'il peigne, Frenhofer reste toujours un critique. Son discours (parlé ou bien peint) est un discours sur le langage. S'il aboutit à un résultat ce n'est d'aucune manière le résultat escompté («l'isolement du référent»). Tout ce qu'il peut faire est vider le signifiant, renverser le signe-image. Dans l'espace du «chef-d'œuvre inconnu» les signifiants («ombres», «modelé», «contour», «touches», «rehauts», «tons», etc.) flottent dans un «brouillard indécis», à la recherche d'un support référentiel.

N'oublions pas : la *signatura* du vieillard, c'est le miroir. Non un miroir posé devant le réel, mais devant l'œuvre. Ce miroir a le rôle d'un creuset où on peut refondre la syntaxe traditionnelle. De telle manière, le langage commun, socialisé, de la peinture traditionnelle peut se transformer en langage individuel, spécifique. «Le chef-d'œuvre inconnu» est le fruit du nouveau langage, porté à un tel degré d'individualisation qu'il devient intelligible seulement à son créateur. C'est l'idée même de l'*idiolecte*, à l'état pur.

La figure de Frenhofer, toute imprégnée de données romantiques, impose cependant, un nouveau type d'artiste. Pour Frenhofer l'expérience esthétique ne porte pas à la production d'un double de l'objet, mais ouvre la voie à une activité opérationnelle exercée sur la même réalité perceptive, soit-elle nature ou bien signe. La réussite et en même temps l'échec de Frenhofer consiste à avoir produit artificiellement, non une représentation, mais un fragment réel d'espace. Sa peinture «n'est pas une peinture», mais un «objet» saturé de langage, un objet que l'on ne peut plus distinguer «de l'air qui nous environne» (p. 235), un objet ou «nature» et «langage» se superposent.

Le vieux peintre n'a pas isolé le référent. Tout ce qu'il a réussi est d'avoir vaincu «l'art» comme doctrine institutionalisée historiquement, en lui substituant la pure opération esthétique, le mode esthétique comme mode d'exister et d'agir

(« Combien de jouissance sur ce morceau de toile ! » (p. 238) — s'écrie-t-il, en nous montrant qu'il a bien compris la leçon frenhoferienne).

« Le chef-d'œuvre inconnu » reste, à la fin, « inconnu ». Dans l'histoire de l'art contemporain, on le désignera par le nom d'« expérience ». Mais l'« expérience » n'est visible qu'au regard halluciné de l'expérimentateur.

Le modèle alchimique gouverne avec une sorte de fatalité le mécanisme de l'« expérience » artistique, comme celui de toute recherche (plus ou moins impossible, plus ou moins vouée à l'échec) qui entraîne non seulement la transformation de la matière, mais aussi de celui qui la manipule. L'alchimie n'est autre qu'un haut processus de symbolisation au sein duquel l'or philosophal (ou bien le *lapis*) joue le rôle du référent.

« L'or philosophal » est, face à l'or « vulgaire », ce que la *Belle-Noiseuse* est face à toute femme réelle. Mais c'est justement ici qu'on découvre la faute frenhoferienne. Avoir besoin de Gillette (ou de tout autre modèle) pour achever son chef-d'œuvre, c'est l'équivalent de la plus grande humiliation possible pour tout « chercheur de *lapis* » : se servir de l'or pour produire de l'or.

Le sacrifice de Frenhofer, son caractère insolite, dérive de cette aberration de principe. Le sacrifice en vue du chef-d'œuvre, tel que la tradition nous l'a légué, mène à la perte du créateur, mais implique la sacralisation de la « construction ». Le sacrifice de la « vie », le sacrifice de l'Éros, garantissent l'éternisation de la création. Mais Frenhofer sacrifie sa propre œuvre, parce que c'est justement l'œuvre qui prend la place de l'objet érotique. Ce qui reste de la *Belle-Noiseuse* après son « emmurement » n'est qu'« un pied délicieux, un pied vivant ». Mais qu'est-ce que ce « pied délicieux » sinon l'objet (codifié aujourd'hui par la psychanalyse) de tout fétichisme ?

Le chef-d'œuvre inconnu est l'histoire d'un double sacrifice : l'histoire du sacrifice de Frenhofer et de celui de Poussin. C'est à ce dernier qu'on laisse la chance de la future « construction ». En sacrifiant Gillette, le néophyte accomplit son initiation d'artiste.

Que Poussin ait réussi ou non à échapper à la « maladie des arts », voilà — hélas ! — une question devant laquelle le Texte — et son commentaire — doivent se taire.

NOTES

1. Nous avons tiré toutes les citations du *Chef-d'œuvre inconnu* de l'édition sur deux colonnes des deux versions du récit balzacien, publiée par P. Laubriet, en appendice de son livre *Un catéchisme esthétique. « Le chef-d'œuvre inconnu » de Balzac*, Paris, Didier, 1961, pp. 203-239.

2. Voir Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien. III, Iconographie des Saints*, Paris, 1958, pp. 34 et sqq.

3. *Vocation et profession du peintre*, dans *Journal de Psychologie*, oct.-déc., 1957, p. 403 et *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, troisième édition revue et augmentée, Paris, Vrin, 1980, p. 28 et 325 sq.

4. Cadre du tableau, cadre du miroir, cadre de fenêtre sont, tous, chez Balzac, la manifestation de la même coupure ontologique qui sépare l'imaginaire du réel. Les exemples sont multiples. Nous nous limitons à signaler seulement le passage du bal des Lanty, dans *Sarrasine* (récit, évidemment apparenté au *Chef-d'œuvre inconnu*). C'est grâce au fait qu'il est assis dans « l'embrasure d'une fenêtre » que le narrateur peut mettre en image « les bacchanales de la vie » (le bal) et « la danse des morts » (le jardin gelé). Balzac, *La comédie humaine*, texte établi par M. Bouteron, t. VI, Paris, Gallimard, 1950, p. 79.

Mais l'hymne au *cadre*, plus exalté, se trouve probablement dans la description de la collection Pons : « Autour de chaque tableau s'épanouissait un cadre d'une immense valeur, et l'on se voyait de toutes les façons : le cadre vénitien avec ses gros ornements semblables à ceux de la vaisselle actuelle des Anglais, le cadre romain si remarquable par ce que les artistes appellent le « fla-fla » ! le cadre espagnol à rincaux hardis, les cadres flamands et allemands avec leurs naïfs personnages, le cadre d'écaille incrusté d'étain, de cuivre, de nacre, d'ivoire ; le cadre en ébène, le cadre Louis XIV, Louis XV et Louis XVI, enfin une collection des plus beaux modèles. » *Le Cousin Pons*, dans *op. cit.*, p. 651.

5. Voir par exemple M. Eliade, *Comentarii la Legenda Mesterului Manole*, Bucarest, 1943 et G. Cocchiara, *Il Ponte di Arta e i sacrifici di costruzione*, dans *Il Paese di Cuccagna*, Torino, 1956, pp. 84-125.

6. « Le vieillard était alors en proie à un de ces découragements profonds et spontanés dont la cause est, s'il faut en croire les mathématiciens de la médecine, dans une digestion mauvaise, dans le vent, la chaleur ou quelque empâtement des hypocondres ; et, suivant les spiritualistes, dans l'imperfection de notre nature morale (...). Sans quitter son attitude mélancolique, il lança sur Porbus le regard d'un homme qui s'était établi dans son ennui. » (*Ibid.*, p. 228).

7. *Naturalis Historia*, XXXV, 36.

8. Si nous écrivons ici de cette manière le nom du héros de Balzac, c'est pour attirer l'attention sur son probable symbolisme. Frenhofer est un « cérébral » (*phren* = méninge). Sa « maladie » est la « *phren-esig* ». La seconde moitié de son nom (*-opher*) est probablement in anagramme d'*Orphée* (« ... j'irai te chercher dans les limbes, beauté céleste ! Comme Orphée, je descendrais dans l'enfer de l'art pour en ramener la vie ». *Ibid.*, pp. 221-222).

* Fragment d'un ouvrage dont la rédaction a été possible grâce au concours de la Fondation Alexander von Humboldt.

Ici, «notre sujet» pose. Immobilité du buste, regard en coin, raideur de bras. Corps prenant la pose.

Et d'autre part, voyez, Augustine ne se présente pas tout à fait de face. Détail, certes. Mais ce biais léger de son «faire visage» (c'est ainsi que l'ancien français nommait la présentation) ne m'est-il pas indice de ceci, que la «matière du portrait» consiste seulement en un «quasi-visage» () ?*

Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie, Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982, p. 84 – (*) J.-P. Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, p. 104.

«Ce que le géographe exclut du paysage, l'historien de l'événement, le photographe du visage, ce qui n'est dit qu'à demi-mot par la perception et qui est tu par la connaissance objectivante, voilà ce que l'artiste doit dire. Il n'a donc pas à copier l'objet mais à le dire, ou plutôt à le laisser se dire lui-même, en levant l'interdit que fait peser sur lui la connaissance objective et en lui prêtant une voix.»

Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, P.U.F., 1953, tome 1, p. 394.

«La Veranschaulichung, la présentation intuitive en quelque sorte... Heidegger vient de rappeler que l'œuvre n'a pas «servi» de Veranschaulichung ou de Darstellung, il précise : «C'est bien plus l'être-produit du produit qui arrive, proprement (eigens) et seulement par l'œuvre, à son paraître». Ce paraître de l'être produit n'aurait pas lieu dans un ailleurs que l'œuvre d'art pourrait, en y renvoyant, illustrer. Il a lieu proprement (et seulement) en elle. Dans sa vérité même.»

Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, «Restitutions de la vérité en peinture», Paris, Flammarion, 1978, p. 337.

